

Le forme della cornice

di *Stefano Michele Demontis*
stefanodemontis85@gmail.com

As a simple and ornamental object, the frame, turns into the principal vehicle of an extended philosophical reflexion: it becomes the setting and the connection – Georg Simmel used to define it as “bridge” and “door” - between Art world and Life world. In my work I start by examining the researches that Leon Battista Alberti completed on picture and works of art of his time; passing through the philosophical theories of Georg Simmel, José Ortega y Gasset and phenomenology of Eugen Fink, I have come to Victor Stoichita recent studies which deal with the past Dutch picture and Surrealism of the XX century. Through this path, the reflexion on the setting role and form into the art representation is the central idea that lasts until these days and opens new philosophical sceneries. This study enriches the contemporary debate and gives new meanings and prospects to art interpretation.

«Cerchiamo, dunque, un tema ancora più umile dell’umile quadro dell’umile pittore. Per esempio: la sua cornice dorata. Facciamo una breve meditazione sulla cornice. Pur così ridotto il proposito, è certo che non potremo fare altro che sfiorarlo»¹.

Si esprimeva così José Ortega y Gasset – con un’osservazione lungimirante e feconda di spunti e conseguenze – sul tema che, a partire dalla semplice osservazione del piccolo quadro appeso alla parete dinanzi a lui, stava attentamente focalizzando². Dopo essersi rapidamente accorto che i contenuti del dipinto costituiscono il presupposto di una fucina inarrestabile di sensazioni e di conseguenti osservazioni³, la sua attenzione, con scrupolo analitico, si è spinta su quanto, solitamente, sfugge durante la normale osservazione di un dipinto: la sua cornice. Il filo che guida la riflessione su questo esile oggetto è tanto sottile quanto la sua consistenza

¹ Ortega y Gasset, “Meditazioni sulla cornice”, in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, Mondadori, Milano 1997, p. 222.

² Su José Ortega y Gasset, sui suoi scritti e sull’importanza del suo pensiero su questo tema cfr. J. Ortega y Gasset, “Meditazioni sulla cornice”, in M. Mazzut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., pp. 218-228.

³ «Niente è più facile che scrivere diversi quinterni su questo quadro». J. Ortega y Gasset, “Meditazioni sulla cornice”, in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., p. 222.

fisica e la sua capacità di imporsi dinanzi agli occhi dello spettatore dell'opera. Nonostante ciò, esso occupa un'importante fetta della letteratura filosofica dell'ultimo secolo e ha avuto un riscontro significativo tanto nella teoria quanto nell'espressione artistica, fino a divenire non soltanto un oggetto di analisi al pari dei contenuti delle stesse opere, ma perfino un ricco bacino di interrogativi nuovi e un importante canale per la ricerca nel campo dell'estetica e della teoria delle arti⁴.

«I quadri vivono nelle cornici»⁵ e questa associazione non risulta affatto figlia del caso. La loro convivenza è necessaria e sarebbe quasi impensabile immaginare ciascuno nella sua singolarità e indipendenza. A prima vista, essi risultano necessari e complementari reciprocamente.

L'oggetto di questo approfondimento, però, è l'analisi della sola cornice (prima ancora della sua correlazione col quadro) e la riflessione su tutto quanto com-porta – cioè porta-con sé – la sua presenza reale o anche semplicemente pensata.

Risulta doveroso, pertanto, prendere le mosse dalla domanda socratica per eccellenza, per comprendere *che cosa* sia realmente la cornice, laddove si supponga che una sua definizione esaustiva possa essere trovata. La cornice, in quanto oggetto materiale preposto alla definizione e alla circoscrizione di una superficie interna, risalta immediatamente per la sua funzione protettiva nei confronti della tela dipinta. Ma non solo. In virtù della medesima caratteristica, essa si pone come margine, ultimo ed estremo che, legato fisicamente alla materia sulla quale prende vita un'opera, pone un limite fisico alla natura immaginaria del dipinto⁶. Essa è dunque

⁴ Questo tema ha attirato l'attenzione di vari studiosi spesso legati ad indirizzi di ricerca differenti; oltre a Ortega y Gasset approfondì il tema della cornice il sociologo Georg Simmel nei suoi saggi di estetica (cfr. in genere G. Simmel, *Ponte e porta: saggi di estetica*, a cura di A. Borsari e C. Bronzino, Archetipolibri, Bologna 2011); Eugen Fink, in ambito fenomenologico, ha aperto al medesimo tema nuove prospettive, ancora oggi oggetto di spunti e di ricerca (cfr. in genere E. Fink, "Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà" [1930], in E. Fink, *Studi di fenomenologia. 1939-1939*, tr. it. di N. Zippel, Lithos, Roma 2010); più recentemente risaltano, invece, gli studi di Victor Stoichita (cfr. in genere V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte artefici e artefici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 1998).

⁵ J. Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice", in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., p. 222.

⁶ Per un'analisi generale e introduttiva sulla cornice cfr. P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, consultabile al sito in-

quell'oggetto reale che crea, con la sua sola presenza, un'isola artificiale all'interno della quale la realtà cede il posto alla natura fittizia della rappresentazione. È possibile im-maginare – vale a dire, rendere in immagine – all'interno del perimetro della cornice, una realtà che sia totalmente altra rispetto a quella che viviamo quotidianamente e che appartiene, d'altra parte, a tutto quanto sta all'esterno dei margini.

Implicitamente la cornice, lungi dall'essere un mero strumento protettivo – per quanto questa primaria funzione non sia mai rinnegata – dichiara, da subito, un'affinità particolare con quell'universo di considerazioni che riguardano il legame fra la vita reale e quella rappresentata, fra l'esterno e l'interno di un quadro, fra l'arte e la vita. Essa non solo separa le due dimensioni in maniera netta e immediatamente visibile⁷ ma, contemporaneamente, costituisce il principale strumento di comunicazione giustificando la loro distinzione e complementarità⁸.

La cornice, così intesa, non è più soltanto quel semplice oggetto in legno, dalla forma quadrata o rettangolare, decorato secondo i canoni dell'uno o dell'altro stile, che protegge la tela al suo interno; non è neanche semplicemente un elemento decorativo che si accorda allo stile del dipinto; è piuttosto, in maniera preminente, forma pura, l'espressione concreta di quel circuito formale che permette a ciascuno degli elementi ad essa connessi di essere quello che è e non altrimenti, senza negare loro alcuna possibilità di comunicazione con quanto sta intorno⁹.

Da questa prima e basilare osservazione, che potrebbe quasi avere il valore di una definizione, risulta più chiaro il perché la cornice abbia attinenza con tutte quelle considerazioni, di pertinenza strettamente

ternet www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole, senza pagina [da questo momento in poi sarà abbreviato s.p.].

⁷ La manifestazione della cornice sul piano visivo, oltre che tattile, è ciò che le consente di proporsi da subito anche per il suo valore estetico; è quanto Georg Simmel, nei suoi saggi di estetica, sosteneva a tal proposito ricorrendo alle immagini metaforiche del ponte prima e della porta poi: ciascuna di esse, infatti, descrive chiaramente il ruolo della cornice anche in virtù del suo darsi sensibilmente. Cfr. G. Simmel, *Ponte e porta: saggi di estetica*, cit., pp. 1-6.

⁸ L'immagine del ponte, prima ancora di quella della porta, rende chiaramente l'idea della continuità fra l'esterno del quadro e il suo interno, come se si trattasse delle due sponde di un fiume messe in comunicazione da questa struttura. Cfr. *ibidem*.

⁹ Cfr. P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

filosofica, che concernono il ruolo della forma e le modalità con cui questa si inserisce – con un ruolo da protagonista – nel rapporto che lega la vita reale a quella rappresentata. Dal modo in cui la cornice si correla all’opera che custodisce e dal peso che l’artista decide di conferirle¹⁰, scaturiscono una serie di conseguenze che diversificano l’esperienza della fruizione arricchendola di scenari d’analisi del tutto nuovi, pronti a svelare la complessa griglia di articolazioni – o, sarebbe corretto dire, di *forme* – sulla quale si innesta il rapporto fra la vita e l’arte¹¹.

Cornice, dunque, non è solo la cornice in senso stretto; oltre ad essa, i cui esempi si moltiplicano esponenzialmente in tutto il corso storico dell’arte pittorica – dai tempi più antichi fino alla contemporaneità – si pongono i margini di un’opera scultorea, la struttura muraria di una architettura, la copertina che riveste il testo di un’opera letteraria, la firma autografata dall’autore sulla superficie della rappresentazione e tutto quanto abbia attinenza non con i contenuti dell’opera quanto piuttosto con la sua semplice forma. La cornice diventa, così, la principale via di accesso alle più generali questioni sui margini della rappresentazione e sui concetti di soglia e limite, intorno ai quali ruota la riflessione estetica sul rapporto fra l’interno e l’esterno dell’opera¹².

In quest’ottica è possibile riconoscere una serie di funzioni e compiti ai quali la cornice assolve e che costituiscono una costante, indipendentemente dal suo aspetto e dal modo in cui è correlata alla propria opera. La prima – e, probabilmente, la principale – è quella protettiva; infatti, oltre a tutelare fisicamente la tela e a preservarla da eventuali forme di degrado, la cornice protegge i suoi contenuti, trasformando l’immagine in un vero e proprio quadro, vale a dire in un’immagine che si è definitivamente emancipata dal

¹⁰ «Rendendo l’immagine indipendente dal contesto, invita lo spettatore ad assumere una specifica modalità di visione». A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, consultabile al sito internet www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole, s.p.

¹¹ Si faccia particolare riferimento alle sperimentazioni artistiche di Magritte, che ha fatto di questo tema l’oggetto della propria ricerca pittorica oltre che teorica. Cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *Storia dell’arte italiana*, Mondadori, Milano 1992, vol. IV, pp. 394-395, 402-407; cfr. anche E. Bernini, R. Rota, *Eikon. Guida alla storia dell’arte*, Laterza, Bari 2002, vol. III, pp. 326-329, 334.

¹² Cfr. A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

luogo della sua manifestazione. Il perimetro formale della rappresentazione, che si esprime concretamente nella presenza della cornice, è quindi il garante principale della separazione di una piccola porzione di realtà dalla realtà stessa, facendo di questa il regno di qualcosa d'altro dalla vita reale¹³.

La seconda importante caratteristica della cornice è la sua transitività; Ortega y Gasset afferma infatti:

Orbene, la cornice non attira su di sé lo sguardo. La prova è semplice. Ognuno rivada ai suoi ricordi dei quadri che conosce meglio, e vedrà che non si ricorda delle cornici in cui erano. Vediamo, soltanto, una cornice quando la vediamo senza un quadro in casa dell'ebanista: cioè quando la cornice non compie la sua funzione, quando è una cornice disoccupata.¹⁴

Compito della cornice non è, appunto, quello di attirare e soffermare lo sguardo su se stessa; al contrario, essa risponde alle sue funzioni nel momento in cui l'attenzione dello spettatore si sposta rapidamente sui contenuti, proprio grazie alla sua azione transitoria, in virtù della quale diventa il ponte di collegamento fra l'interno e l'esterno. Il valore transitivo si esplica, dunque, nella facoltà di rimandare ad altro, facendo di quest'ultimo la meta e l'oggetto principale dell'esperienza estetica¹⁵.

In altre parole, si potrebbe affermare che la cornice svolge, durante la fruizione, una funzione analoga a quella rappresentata dalle indicazioni stradali per l'automobilista. Se queste fossero concepite perché costui si soffermi a contemplarle per un lasso di tempo più o meno prolungato, le conseguenze, è ovvio, sarebbero nefaste; diversamente, una freccia posta sopra un'indicazione stradale serve per rimandare immediatamente lo sguardo verso la direzione suggerita, facendo in modo che l'automobilista si serva di essa soltanto in quella frazione di secondo utile a capire che la propria attenzione deve essere rivolta altrove¹⁶.

¹³ «La cornice impone allo sguardo ordinario di trasformarsi in visione e contemplazione, e allo spettatore di porsi nei confronti dell'immagine in una relazione estetica». *Ibidem*. Cfr. anche P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice", in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., p. 224.

¹⁵ Cfr. P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

¹⁶ Cfr. A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

Parallelamente – e sullo stesso piano – alla funzione transitiva si può riconoscere, pertanto, quella deittica: δειξις, in greco, significa *indicazione* ed è grazie alla cornice che i suoi contenuti diventano il principale oggetto della fruizione e della comunicazione con lo spettatore¹⁷.

Sia la deissi che la transitività implicano, inoltre, una terza caratteristica, che pone la cornice in linea con il segno. Il valore segnico-semiotico vien da sé nel momento in cui, in virtù della funzione transitiva, viene superata quella strettamente riflessiva; se da una parte è vero che il segno non è mai del tutto nascosto e attira su se stesso una certa dose di attenzione, d'altra parte è altrettanto vero che esso non diviene mai il protagonista né la meta finale. Il segno viene sì riconosciuto ma sempre e solo come tale e, dunque, come momento di passaggio; si può parlare di segno solo nel momento in cui vale come veicolo di spostamento verso qualcosa d'altro.

La forma di un quadro, cioè la sua cornice, può a tutti gli effetti essere considerata il segno concreto di un'esistenza immaginaria e immaginata che grazie ad essa, nell'*hic et nunc* dell'esperienza estetica, ha il potere di prendere il sopravvento¹⁸.

Da queste osservazioni, dunque, si può giungere ad una prima e faticosa conclusione: riprendendo le parole di Aristotele, la cornice può essere considerata «il primo limite reale dello spazio immaginario, è il contenente che assegna un luogo a ciò che racchiude»¹⁹.

Ma nel momento in cui sembra di aver raggiunto un primo importante traguardo, è facile accorgersi che la natura puramente formale della cornice disperde le sicurezze del ragionamento in svariate e altrettanto lecite ipotesi, che aprono le porte a scenari nuovi e ad approfondimenti ulteriori su tutto quanto comporta la definizione dei margini della rappresentazione. Si faccia riferimento, in particolare, all'ultima parte della frase, nella quale si afferma che lo spazio interno, grazie all'azione circoscrivente della cornice, riceve legittimamente un proprio luogo. Affermare che esista questo spazio,

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸ Cfr. P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

¹⁹ *Ibidem*.

e che esso sia proprio della rappresentazione e di nient'altro, significa implicitamente che tutto ciò che è altro dall'immagine racchiusa nella cornice – e quindi tutta la realtà, con le sue infinite sfaccettature – si trova in un altro luogo che, al contrario, non appartiene a tutto quanto ha fatto dell'immaginazione la propria essenza. Esistono, pertanto, due luoghi, due spazi distinti e ugualmente riconoscibili, ciascuno con il proprio raggio di azione e di valenza semantica²⁰.

Questi due mondi esistono ciascuno secondo un certo – e ampio – grado di indipendenza reciproca: è possibile, da una parte, riconoscere la realtà come tale e, dall'altra, la natura singolare dell'immagine; l'alterità è possibile proprio in virtù di un netto scarto ontologico, che fa sì che la finta realtà dell'immagine (o la sua reale finzione, comunque la si voglia riconoscere), per quanto in sé coerente e autosufficiente, e nonostante si rivolga espressamente ad un fruitore in carne ed ossa, non abbia alcun tipo di relazione fisica con tutto quanto è collocato al di là dei margini della cornice²¹. Per esprimermi con un esempio: la fucilazione rappresentata nel 3 *Maggio 1808* di Francisco Goya²², al di là del forte carico di enfasi e di *pathos*, potrà esser capace di coinvolgere empaticamente l'osservatore solo ed esclusivamente nelle veci di episodio im-maginato, senza comportare nessun dolore fisico reale e nessun rischio che quanto accade nel quadro abbia conseguenze reali al di fuori di esso. Il sangue versato dalle vittime è – e rimarrà sempre – circoscritto nel mondo della rappresentazione, così come gli esecutori, perfino quelli più crudeli, non avranno mai la facoltà di uscire dalla cornice e compiere il medesimo gesto sullo spettatore²³.

La rappresentazione implica sempre, oltre al coinvolgimento emotivo dell'osservatore e all'instaurazione di una relazione di tipo estetico, che può

²⁰ «Non vi è dubbio che questo rapporto di reciproca estraneità tra il mondo reale e il mondo raffigurato affondi le sue radici nella natura degli oggetti immaginativi». *Ibidem*.

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² Per un approfondimento su Francisco Goya e sull'opera citata cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, cit., pp. 20-21, 41-43.

²³ «Percepire una rappresentazione pittorica *in quanto tale* significa infatti essere *percettivamente* consapevoli del fatto che non vi sono né possono esservi relazioni spaziali tra gli oggetti che circondano il quadro e ciò che il quadro rappresenta». P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

perfino tradursi in conseguenze fisiche reali (come il riso, il pianto, la paura, il piacere, il disgusto), una certa “distanza di sicurezza”, necessaria e inevitabile, che si esprime proprio nella differente natura ontologica dei due mondi e nella conseguente impossibilità di una loro sovrapposizione²⁴. In termini pratici, questa distanza di sicurezza la si mette in pratica tutte le volte che ci si accinge a godere dello spettacolo offerto, per esempio, dall'eruzione di un vulcano, da una postazione sicura e completamente al riparo dalla lava e dai fumi; tutto quanto appartiene a questo fenomeno fisico e reale diventa rappresentazione – e probabilmente lo diventerà col più alto grado di spettacolarizzazione – proprio perché le sue conseguenze non potranno mai abbattersi sugli osservatori²⁵.

Senza discostarsi dalle affermazioni che Spinicci ha ereditato da Aristotele, è possibile compiere altre significative osservazioni. Dopo aver constatato che la presenza della cornice rimarca lo scarto ontologico fra il mondo reale e quello della rappresentazione, e aver quindi riscontrato l'esistenza di due mondi distinti e ugualmente validi ciascuno nella propria singolarità, viene immediato chiedersi a quale di questi appartenga la cornice; se esistono un luogo per l'arte e uno per la vita reale, è lecito supporre l'esistenza di un terzo luogo per la cornice? Oppure questa appartiene ad uno solo dei due²⁶?

Fermo restando che ciascuna delle tre possibilità può essere ritenuta plausibile, per arrivare a capirne le ragioni trovo corretto prendere le mosse dalla definizione che, a tal riguardo, ha dato Stoichita: «la cornice separa l'immagine da tutto ciò che non è immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significante, rispetto al fuori-cornice, che è il mondo del semplice vissuto»²⁷.

²⁴ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Estetica. Temi e problemi*, Le Monnier, Firenze 2006, pp. 11-42, 114-134; cfr. anche M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze 2009, pp. 48-93.

²⁵ Un esempio di questo tipo richiama, inevitabilmente, la vasta riflessione che ruota intorno alla categoria estetica del sublime; per un accurato approfondimento su questo tema e sulle conseguenze sul piano della fruizione rimando cfr. P. Giordanetti e M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, LED, Milano 2005, pp. 46-70, 128-138, 168-171, 175-187.

²⁶ Cfr. A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

²⁷ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, cit., p. 41.

In questo senso risulta chiaro che la cornice, se da una parte sembra volersi porre sia sul piano fisico dello spazio ad essa esterno sia su quello contenutistico del suo interno – nelle veci di proiezione geometrica ultima dello spazio immaginario – dall'altra dimostra di non aderire in maniera definitiva a nessuno dei due²⁸. La prova, in maniera ancora più chiara, viene dagli esempi che l'arte, nel suo corso storico, offre fin dai tempi più antichi.

Se si prendono in esame i dipinti del primo Rinascimento italiano, intrisi di studi prospettici e rigorosamente figli delle coeve teorie di Leon Battista Alberti²⁹, la cornice del quadro potrebbe essere considerata come l'ultima e la più esterna delle proiezioni geometriche che delimitano e scandiscono lo spazio della rappresentazione; le rette, solitamente tracciate durante il disegno preparatorio e dunque prima della stesura pittorica³⁰, hanno da una parte il loro punto di fuga nella parte più interna e più profonda del dipinto, dall'altra il loro sistema di massima apertura allo sguardo dello spettatore nella cornice stessa. Sia che questa appartenga alla versione originaria dell'opera sia che vi sia stata aggiunta in un secondo momento, altro non fa che rimarcare ed evidenziare il punto in cui il quadro si presenta come tale, offrendo alla vista tutta la coerenza, la completezza e l'autosufficienza del mondo tradotto in immagine. I dipinti del Rinascimento si offrono come lo specchio più immediato della definizione albertiana secondo la quale il quadro è riconoscibile come una *finestra aperta sul mondo*³¹. Una finestra, appunto, con i suoi margini e il suo perimetro, aperta su qualcosa che non è confusione né caos, ma su un ordine che, seppur differente da quello reale, dimostra autonomia e potere di comunicazione inarrestabile³².

²⁸ Cfr. A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

²⁹ Per un approfondimento sulla nascita del Rinascimento e sulle sue innovazioni nel campo della teoria delle arti, compresa l'invenzione della prospettiva e i significativi apporti di Leon Battista Alberti cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, cit., pp. 118-127, 130-131, 168-177, 194-202.

³⁰ Cfr. ivi, pp. 130-131.

³¹ Cfr. L.B. Alberti, *De Pictura, Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973, vol. III, pp. 7-107; cfr. anche A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

³² Oltre alle originali affermazioni dell'Alberti cfr. anche M. Battistini, *"L'invenzione del quadro" di Stoichita e l'arte novecentesca*, consultabile al sito internet www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole, s.p.

Se invece, rimanendo nella medesima parentesi storica, ci si sposta geograficamente nel Nord-Europa, più precisamente nell'area fiamminga, ci si accorge che le considerazioni sulla cornice offerte da questi altri dipinti conducono a conclusioni diverse. Il Rinascimento e le sue teorie, qui, non si imposero con le medesime tempistiche e caratteristiche con le quali si configurarono in Italia; pertanto, l'arte fiamminga, rimanendo ancorata ai dettami di un'arte di stampo medievale dalla fattura artigianale pregiatissima – prima ancora che dagli intellettualismi tipici del Rinascimento italiano – sviluppò il senso di profondità e la realizzazione dello spazio in pittura in maniera del tutto differente e singolare³³.

I fiamminghi, anziché concepire la griglia spaziale aprioristicamente rispetto alla figurazione vera e propria, la consideravano come la più diretta ed immediata conseguenza della corretta disposizione degli oggetti e di una resa più fedele possibile al modo in cui l'occhio umano li coglie sia da vicino che da lontano. Risulta chiaro, allora, che l'intento principale del pittore-artigiano che realizzava l'opera era quello di un illusionismo visivo quasi totale, che portasse l'osservatore ad identificare la figurazione non come tale quanto, piuttosto, come una porzione di realtà a tutti gli effetti; l'intera rappresentazione non riceveva le lodi della ricca borghesia olandese quando si esauriva nell'immagine stessa ma, al contrario, quando la pregiata natura tecnica e artigianale permettevano di identificarla o confonderla con la stessa realtà³⁴.

Quello che in questo caso viene a mancare – o, perlomeno, si cerca di nascondere illusionisticamente – è proprio quello scarto ontologico che separa e scinde la natura del reale da quella dell'immagine rappresentata; quest'ultima deve essere una copia fedelissima della prima, un suo specchio, affinché la natura dell'arte stessa ne risulti nobilitata³⁵. E la cornice?

La cornice in tutto ciò, fisicamente presente o anche semplicemente pensata nelle veci di forma della rappresentazione, non potrà che essere un frammento ulteriore di realtà; dato che si trova esattamente a metà strada

³³ Cfr. C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, cit., pp. 167; cfr. anche E. Bernini, R. Rota, *Eikon. Guida alla storia dell'arte*, vol. II, cit., pp. 82-97.

³⁴ Cfr. E. Bernini, R. Rota, *Eikon. Guida alla storia dell'arte*, vol. II, cit., p. 87.

³⁵ Cfr. *ibidem*.

fra il mondo reale vero e proprio e quello che vuole apparire più reale possibile³⁶, essa, in questo caso, non potrà far altro che trovare la propria sede nella realtà stessa. Esclusa da qualunque proiezione prospettica (assente nella cultura fiamminga), la cornice di questi dipinti si configura come un ulteriore indizio di quel mondo al quale appartengono lo spettatore, il mondo fuori-cornice e, illusionisticamente, quello pittorico.

La terza – e, probabilmente, la più fedele e la più significativa – ipotesi sul luogo da assegnare alla cornice, è quella che la vede come il collegamento fra due realtà assolutamente complementari ed interscambiabili. La prima ragione di questa lecita ipotesi viene dal riconoscimento del fatto che, nonostante la differenza essenziale che si insinua fra la realtà e la rappresentazione, fra esse regna un inarrestabile quanto innegabile scambio di informazioni; l'arte stessa, se fosse perennemente chiusa in se stessa e non fosse concepita per un messaggio, anche semplicemente visivo, che varca il limite della cornice, non avrebbe ragion d'essere né potrebbe essere conosciuta³⁷. Ecco, allora, che nel momento in cui la realtà e la rappresentazione si mettono in comunicazione reciproca, si è portati a riconoscere che la fruizione, ingrediente necessario e complementare alla stessa opera, porta con sé un vortice comunicativo che pone la vita reale e l'opera sul medesimo piano di scambio. I due mondi arrivano ad essere, talvolta, perfino sovrapponibili e confondibili l'uno con l'altro; l'arte, da una parte arricchisce l'esperienza estetica e la vita stessa, aprendole scenari nuovi tanto sul piano sensibile quanto su quello intellettuale; la realtà, dall'altra, si offre come

³⁶ «Non è né interna all'opera né completamente esterna ad essa». A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

³⁷ Ortega y Gasset afferma: «la cornice postula costantemente un quadro per il suo intimo, fino al punto che, quando le manca, deve trasformare in quadro ciò che vi si vede attraverso». J. Ortega y Gasset, «Meditazioni sulla cornice», in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., p. 222. Dato che la cornice è, per sua definizione, forma pura, nonché costituisce la sua realizzazione sul piano fisico, e poiché nulla esiste che non sia dotato di una forma, è lecito affermare che tutto ciò che ne è fornito, e che dunque è stato formalizzato, esiste in sempre funzione di se stesso e di qualcosa d'altro che esula dalla sua forma in virtù della propria. La forma porta con sé lo scarto ontologico che separa i singoli elementi permettendo di riconoscerli nella loro singolare essenza. Cfr. F. Bigotti, *La mente che ordina i segni. Ricerche sui problemi della forma nella filosofia naturale da Aristotele a Linneo*, Aracne, Roma 2009, pp. 1-76.

necessario punto di partenza per la creazione artistica, oltre che come unico e vero interlocutore³⁸.

Vi è di più. Il rapporto fra l'interno e l'esterno del quadro si rivela nella sua più autentica ambiguità dinanzi a vere e proprie forzature e ricerche visive che l'arte, a partire dall'avvento della Modernità in poi, ha sempre più reso di propria competenza.

Ne è un chiaro esempio la meta-rappresentazione, vale a dire la rappresentazione di un'immagine all'interno di un'altra, attraverso l'espedito di un margine interno che fa le veci della cornice esterna, creando i presupposti per una moltiplicazione dei piani ontologici sui quali si dispiega il rapporto fra la realtà e la rappresentazione³⁹. È ora lecito chiedersi: su quale piano si pone l'immagine rispetto alla vita reale? Vale di più la prima immagine, circoscritta dalla cornice più esterna, o quella più interna? E in quale rapporto sono fra loro?

Per rispondere adeguatamente, è corretto prendere in considerazione quanto affermato, ancora una volta, da Stoichita:

nei dipinti con cornici di porte, di finestre o di nicchie chi guarda è chiamato a vedere l'immagine con gli occhi dell'artista/emittente. Egli si trova davanti alla situazione di emissione. Nei quadri con cornice finta, è il pittore a sdoppiarsi, mettendo se stesso (e la propria opera) nella situazione di ricezione. In entrambi i casi, i limiti dell'immagine vengono forzati. I rispettivi ruoli dell'artista e di chi guarda si suppone siano, in un modo o nell'altro, intercambiabili.⁴⁰

Quello che emerge è che la variabile, all'interno della fruizione, è rappresentata da chi svolge il ruolo di emittente e chi quello di ricevente; la creazione di margini entro altri margini va a sconvolgere, di volta in volta, gli equilibri trovati, capovolgendo i ruoli e cambiando i rispettivi protagonisti.

³⁸ È quanto Georg Simmel esprime facendo ricorso all'immagine della porta. Cfr. G. Simmel, *Ponte e porta: saggi di estetica*, cit., pp.1-6.

³⁹ Cfr. P. Spinicci, *La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velazquez e il concetto di raffigurazione*, consultabile al sito internet www lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole, s.p.

⁴⁰ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, cit., p. 65.

Si prendano, ad esempio, *Las meninas* di Velazquez⁴¹ e *La lettera d'amore* di Johannes Vermeer⁴². Nel primo caso si può constatare l'abbondante presenza di particolari che elevano a potenza il valore della meta-rappresentazione: oltre alla tela reale, circoscrivono dei margini ulteriori la tela rappresentata, sulla quale il pittore sta realizzando il ritratto di corte, i piccoli quadri alle pareti, l'apertura sullo sfondo e, più di ogni altra cosa, lo specchio che riflette la scena. Proprio questo elemento, già emblematico per il suo mero valore di superficie riflettente, è ciò che maggiormente getta luci ed ombre sull'intera interpretazione del dipinto, scatenando le ipotesi più svariate e fra loro, a tratti, perfino contraddittorie⁴³. La certezza di una realtà al di fuori della cornice, nettamente distinta e separata da un'altra posta al suo interno, cede il posto, in maniera sempre differentemente articolata, ai dubbi su quale, fra queste, possa godere di un esplicito diritto di precedenza; in un continuo gioco di rimandi e di alternanze – con le quali il pittore sembra quasi essersi volontariamente divertito – l'unica certezza che emerge è che la realtà e la rappresentazione, per quanto mostrino la loro reciproca alterità sul piano ontologico, risaltino ancor più per la capacità di comunicare e di scambiare non solo un ricco e variegato flusso di informazioni, ma perfino l'apparenza dei propri ruoli. La ricchezza di questa contraddizione visiva, si esplica, come afferma Spinicci, nel fatto che «nel tentativo di andare al di là di se stessa, l'immagine si scontra così ancora una volta con il limite costruttivo che la caratterizza»⁴⁴.

In maniera analoga, ne *La lettera d'amore* compaiono una serie di espedienti che creano una successione, quasi continua, di immagini nelle immagini, a partire dalla prima, circoscritta dalla cornice fisica reale. Gli espedienti ai quali il pittore ricorre, in questo caso, sono – prima ancora della cornice dei quadri appesi alla parete dell'ultima stanza e della finestra laterale, della quale si intuisce la presenza – la cornice della porta che vi dà

⁴¹ A tal riguardo cfr. in genere P. Spinicci, *La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velazquez e il concetto di raffigurazione*, cit., s.p.; cfr. anche E. Bernini, R. Rota, *Eikon. Guida alla storia dell'arte*, vol. II, cit., p. 493.

⁴² Sulla figura di Johannes Vermeer pittore e su *La lettera d'amore* cfr. E. Bernini, R. Rota, *Eikon. Guida alla storia dell'arte*, vol. II, cit., p. 499.

⁴³ Cfr. P. Spinicci, *La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velazquez e il concetto di raffigurazione*, cit., s.p.

⁴⁴ *Ibidem*.

accesso e la tenda, volutamente scostata come se qualcuno (il pittore, ora nelle veci di spettatore/ricevente), volesse invitarci ad entrare con lo sguardo nella scena sullo sfondo. L'effetto che si ottiene è che quest'ultima, per quanto costituisca il perno di tutta la rappresentazione, non è altro che la seconda o la terza delle immagini che si presentano allo sguardo dell'osservatore⁴⁵. Quale, allora, il grado di subordinazione fra la vita reale e quella presentata immaginativamente? Come si correlano fra loro?

Anche in questo caso, le risposte potrebbero essere molteplici e contraddittorie; l'unica certezza è che, in virtù del modo col quale il pittore gioca sul ruolo dei margini nella rappresentazione, i ruoli del pittore/emittente e del fruitore/ricevente vengono capovolti continuamente l'uno nell'altro, ora scontrandosi, ora incontrandosi, una volta ignorandosi e dopo ancora cercandosi reciprocamente, per realizzare il dipinto insieme o anche semplicemente per osservarlo come se si trattasse di una scena reale.

La cornice, in tutto questo, altro non è che quella soglia reale e immaginaria che il pittore usa come strumento di unione e di separazione di tutto quanto ruota intorno al concetto di figurazione. Essa, più di qualunque altro elemento, dimostra come la realtà e la rappresentazione, la vita e l'arte non possano essere concepite se non in maniera complementare e come la loro opposizione – su un piano puramente concettuale – costituisca invece il presupposto di una reciproca dipendenza e di una correlazione continua.

Per tornare al quesito iniziale, circa l'identificazione di un luogo certo per la cornice, la risposta più plausibile è quella che porta a riconoscere che, «in quanto non è né interna all'opera né completamente esterna ad essa»⁴⁶, non esiste possibilità di circoscrivere in maniera precisa lo spazio della cornice; essa è forma pura, è quella zona franca nella quale «si incontrano tutte le aporie che portano con sé le nozioni di *margini*, *limite* e *soglia*»⁴⁷.

È opportuno, a questo punto, fare un passo indietro e riprendere in esame l'affermazione di Aristotele alla quale Spinicci ha sapientemente fatto ricorso. Dopo aver constatato che la cornice si pone esattamente a metà fra la sfera dell'arte e quella del vissuto reale, creando le condizioni per un

⁴⁵ Cfr. E. Bernini, R. Rota, *Eikon. Guida alla storia dell'arte*, vol. II, cit., p. 499.

⁴⁶ A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, cit., s.p.

⁴⁷ *Ibidem*.

rapporto fecondo di scambi e quasi paritario fra questi due mondi pur così distinti, è bene chiedersi, in un ultimo ed ulteriore approfondimento, come si articoli più precisamente questo rapporto, per andare più a fondo della semplice constatazione di una loro intercambiabilità. Si tratta del principale oggetto di studio della fenomenologia⁴⁸, che ha avuto il merito di superare una visione strettamente segnico-semiotica del dato immaginato, in virtù di quel valore percettivo che, da solo, veicola la reversibilità della comunicazione fra l'arte e la vita e viceversa⁴⁹.

Attribuire all'immagine che si osserva il puro valore di segno, comporterebbe una procedura interpretativa unidirezionale e senza via di ritorno; l'opera stessa si porrebbe nelle veci di mero strumento utile per procedere oltre, verso un significato che lo esula, lo supera fino a trascenderlo totalmente. Per quanto una visione di questo tipo abbia caratterizzato la lettura di una fetta molto abbondante dell'arte nel suo corso storico, con particolare riferimento a quella religiosa, ci si rende conto che oggi, ai fini delle esigenze della ricerca sul problema della forma e dei margini della rappresentazione, svela non pochi limiti, fino a costituire un ostacolo per la reale comprensione della complessa rete di intrecci che lega indissolubilmente opera e fruitore. Considerare l'opera in ragione del suo semplice valore di segno, metterebbe anche la cornice nelle condizioni di ulteriore strumento accessorio, fisicamente legato all'opera e teleologicamente concepito per aiutare lo sguardo a trascendere la realtà fisica attraverso il mondo della rappresentazione; laddove l'immagine può essere considerata la principale porta di accesso a significati superiori, la

⁴⁸ Si fa riferimento particolare agli studi di Eugen Fink, allievo di Husserl, che ha presentato con la sua tesi di dottorato ottenendo l'esplicita approvazione del maestro. Cfr. E. Fink, "Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà" (1930), in E. Fink, *Studi di fenomenologia. 1939-1939*, tr. it. di N. Zippel, cit., pp. 49-52, 71-140. Per un approccio critico ed un commento cfr. G. Baptist, *Le finestre di Eugen Fink*, consultabile al sito internet www.kainos.it/Pages/Artdisvela, s.p.

⁴⁹ «Ma da questo uso innocente della parola "segno" dovremmo guardarci se davvero di qui si volesse muovere per sostenere che un quadro è un segno che sta per qualcosa d'altro. Esprimersi così vorrebbe dire falsare la situazione fenomenologica della percezione d'immagine che non è percezione di pigmenti che rimandano ad una qualche scena proprio come il segno proposizionale rimanda allo stato di cose inteso, ma è invece l'atto percettivo che ci permette di cogliere un oggetto nuovo». P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

cornice non è altro che la maniglia di questa porta, ciò che serve per aprirla e, quindi, ciò che ne sottolinea il valore di canale di comunicazione.

Ma la sua importanza non si ferma qui. Della cornice, infatti, in ragione della sua mera natura noematica, se ne ha, immediatamente, una «doppia percezione»⁵⁰: da una parte l'osservatore è costretto a riconoscerne la presenza, in qualità di oggetto fisico reale legato alla tela che si osserva; dall'altra è portato a rinnegarne la presenza, a scavalcarla nettamente, per addentrarsi nel mondo della rappresentazione e dimenticare totalmente la realtà di partenza⁵¹.

La medesima dualità si esplica anche nell'opera stessa: tutto quanto appartiene al mondo dell'immagine non rimane mai completamente relegato nella sua finzione; al contrario, nel momento in cui l'osservatore balza con lo sguardo al suo interno, ne consegue un suo totale coinvolgimento, sia sul piano sensibile che su quello intellettuale.

Il mondo dell'immagine si rivela, così, in tutta la sua completezza e coerenza, svela tutto quanto gli appartiene, e perfino la dimensione spaziale e quella temporale mostrano la loro autonomia rispetto a quelle reali. Eppure, non appena ci si discosta da questa vera e propria immersione, il quadro tornerà ad apparire nella sua natura fisica di quadro, dotato di una tela, di una cornice e di reali macchie di colore⁵².

Ortega y Gasset definisce «magica»⁵³ questa dialettica di trasparenza e opacità, usando un'espressione pericolosa per un contesto dichiaratamente filosofico; d'altra parte, però, proprio questo termine si avvicina maggiormente alla natura di questo rapporto e alla sua capacità di passare,

⁵⁰ C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merlau-Ponty, Fink, Deleuze*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 18.

⁵¹ Anche Ortega y Gasset, nelle conferenze che tenne a Lisbona e a Madrid rispettivamente il 13 aprile e il 4 maggio 1946, si esprime così a proposito della percezione di uno spettacolo teatrale: «perché quel che effettivamente vediamo sono soltanto tele e cartoni dipinti; il fiume non è un fiume, è un dipinto; gli alberi non sono alberi, ma macchie di colore. Ofelia non è Ofelia; è...*Marianinha* Rey Colaço». J. Ortega y Gasset, "Idea del teatro. Un accenno", in Id., *Idea del teatro*, tr. it. di A. Fantini, Medusa, Milano 2006, pp. 41-42.

⁵² Fink si esprime citando l'esempio de *Il taglialegna* di Hodler, del 1910: ciascuna delle immagini presenti nel dipinto appartengono allo spazio e al tempo della rappresentazione, pur senza rinnegare i vincoli e i legami intimi con la natura materica della tela e del supporto. Cfr. E. Fink, "Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà", cit., 135.

⁵³ J. Ortega y Gasset, "Idea del teatro. Un accenno", cit., pp. 40 sgg.

senza sosta, dalla realtà alla finzione in entrambe le direzioni, come se si trattasse di autentiche trasformazioni⁵⁴.

L'immagine si manifesta perennemente sul doppio terreno della sua realtà fisica e di quella immaginaria, senza che nessuno dei due prevalga definitivamente sull'altro. Sul primo di essi trova riscontro quello che Fink identifica come il principale veicolo di *presentificazione*, vale a dire il suo «portatore»⁵⁵. Sarà in ragione di questo, e della sua necessaria esistenza – accanto a quella dell'immagine vera e propria – che si spiegano gli equilibri fra l'interno e l'esterno dell'opera e il fondamentale ruolo della cornice.

«Senza portatore non si dà immagine»⁵⁶ e solo esso è la vera e reale ragione di un'esistenza immaginaria capace di darsi nell'*hic et nunc* della fruizione. Portatore, pertanto, è tutto quanto veicola e consente la presentazione – o meglio, la *presentificazione* – dell'immagine: la tela, con tutto il suo concreto apparato fisico, costituisce il versante reale dell'immaginazione, che le consente di esistere in funzione di chi la osserva. Ma il tempo di prendere coscienza di questa certezza, si dissolve nello stesso istante in cui assolve alla sua funzione primaria, cioè quella di trasfigurarsi nel nome della realtà immaginaria alla quale rimanda⁵⁷.

È proprio ora che prende corpo la magia di cui parla Ortega: non vedere la parte portatrice dell'immagine, implica necessariamente una presa di coscienza dinanzi alla sua dimensione fittizia e irreale; contemporaneamente, questa esiste solo in funzione di una realtà dalla quale prende le mosse e alla quale necessariamente si rivolge, costringendo lo spettatore a vivere la duplice natura di questa esperienza estetica⁵⁸.

In virtù di questa constatazione ciò che emerge non è tanto la prevalenza della realtà sulla finzione o il suo contrario, quanto, piuttosto, il mero atto

⁵⁴ Si tratta di quello «scambio di ruoli» che C. Rozzoni usa per identificare la «realtà immagine» del quadro descritta da Ortega. C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel*,

Merleau-Ponty, Fink, Deleuze, cit., p. 21.

⁵⁵ E. Fink, «Presentificazione e immagine. Contributi per una fenomenologia dell'irrealtà», cit., 135.

⁵⁶ C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze*, cit., p. 23.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 21-24.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 23.

percettivo⁵⁹; all'interno di esso l'immagine si iscrive come «medium», come «Zwischen»⁶⁰, e tutta la «percezione d'immagine è un atto mediale, ossia una modalità di esperienza che costituisce in se stessa lo spazio originario di un'«irrealtà»»⁶¹.

La dialettica che scaturisce dalla forma della rappresentazione e dal suo darsi alla realtà, non trova riscontro tanto nell'immagine metaforica del ponte, quanto in quella della porta⁶². Infatti, invece che fungere da semplice strumento di collegamento fra due entità separate, che si caratterizzano principalmente per la loro distinzione semantica ed ontologica – analogamente a quanto un ponte fa unendo le due sponde di un fiume – mostra quanto la realtà e la rappresentazione costituiscano due aspetti sì differenti ma con più di un denominatore comune, come le due facce di una stessa medaglia. Mentre il ponte pone l'accento sull'atto di unire – e due elementi, prima di subire questa azione, dovevano necessariamente essere separati – la porta, indifferentemente che si varchi la sua soglia in una direzione o in quella opposta, mostra più chiaramente la possibilità di uno scambio continuo fra l'unione e la separazione⁶³.

Questo margine, rivelando il proprio ruolo di chiusura mai del tutto netta e categorica fra «cultura» e «natura»⁶⁴, si caratterizza sempre per la sua autentica e problematica natura di limite e di confine, dando la sensazione, a chi vi si concentra, di trovarsi per un istante sospeso fra cielo e terra.

La percezione di questa instabilità, sulla quale si regge l'intera ed esile impalcatura dell'arte e del suo rapporto con la vita, vede nella cornice la sua più concreta applicazione, perennemente sospesa fra la volontà di esibirsi e quella di nascondersi dietro la magia della rappresentazione. Solo quando ci

⁵⁹ Cfr. P. Spinicci, *La forma della cornice e le sue funzioni. Contributi per una fenomenologia dell'immagine*, cit., s.p.

⁶⁰ G. Baptist, *Le finestre di Eugen Fink*, cit., s.p.

⁶¹ C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze*, cit., p. 24; cfr. anche E. Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano 2011, p. 53.

⁶² Cfr. G. Simmel, *Ponte e porta: saggi di estetica*, cit., pp. 1-6; cfr. anche G. Simmel, "La cornice del quadro: un saggio estetico" (1902), in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., pp. 208-217.

⁶³ Cfr. G. Simmel, A. Borsari e C. Bronzino, *Ponte e porta: saggi di estetica*, cit., pp. 1-6.

⁶⁴ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, cit., p. 55.

si addentra nei meandri della sua natura formale, cercando di scomporla nelle sue componenti e di giustificarne le relazioni con tutto quanto la circonda, la precede e la segue, ci si rende conto che non farà altro che fornire ciascuna di queste risposte e, allo stesso tempo, smentire ogni loro certezza, nel nome di quel flusso unico e inarrestabile nel quale l'arte e la vita si incontrano e si nutrono reciprocamente. Ecco che allora, riprendendo le affermazioni di

Ortega, l'umile e sottilissimo tema della cornice non potrà che essere semplicemente sfiorato⁶⁵.

⁶⁵ Cfr. Ortega y Gasset, "Meditazioni sulla cornice", in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: i testi e le teorie*, cit., pp. 218-228.